

# La elaboración de identidades mundializadas a través del *trap*. Marginalidades juveniles, consumismo y experimentación musical

Nazareno Bravo<sup>1</sup>

M. Emilia Greco<sup>2</sup>

## Resumen

El *trap* es una música electrónica que se ha difundido con rapidez a través de internet. Productores, artistas y público forman parte, por lo general, de distintas marginalidades juveniles que encuentran puntos de contacto en la representación de esa situación a partir de la exacerbación de posturas consumistas y delictivas.

Este artículo pretende describir las principales características de esta escena musical a través de las producciones de *trap* en castellano y obtener elementos para comprender las relaciones que se establecen entre juventudes, tecnologías y construcción de identidades en la actualidad.

Palabras clave: *trap*, identidad, juventudes, marginalidades, consumismo.

## Construction of globalized identities through trap. Youth marginalities, consumerism and musical experimentation

## Abstract

Trap is an electronic music that has spread with speed through internet. Producers, artists and audience are usually part of different juvenile marginalities that find points of contact in the representation of this situation from the exacerbation of consumer and criminal positions.

This paper is an approach to describe the main characteristics of the musical scene through the productions of Spanish trap and to obtain elements to understand relations that are established between youths, technologies and construction of identities in the present time.

Key words: trap, identity, youth, marginalities, consumerism.

- 1 Licenciado en Sociología (FCPyS, UNCuyo, 2001) y Doctor en Ciencias Sociales (FLACSO, 2008). Investigador Adjunto del CONICET. Docente en la cátedra “Bases Sociológicas” de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNCuyo.
- 2 Profesora de Música, Especialidad Teorías Musicales (Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo, 2007). Doctora en Ciencias Sociales (Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2015). Docente en la cátedra “Análisis y Morfología Musical” de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo y becaria posdoctoral del CONICET.

## Introducción

A mediados de 2016 tomamos contacto con un estilo musical que, para nosotros, era desconocido. En un primer momento, las referencias fueron a través de videos subidos a YouTube, lo cual condicionó desde un principio, nuestra percepción: el *trap* es –como luego resumieron los entrevistados– un “producto audiovisual”. Los sonidos nos remitían a un *hip hop* lento cuya base estaba formada por sonidos artificiales y disparos de armas; las imágenes destacaban el contraste entre el brillo de las cadenas, los autos de alta gama y los billetes en escenarios de pobreza que sirven de contexto. Las letras, confirmaban que esos objetos también eran elementos centrales del discurso del *trap*.

Sin embargo, a partir del trabajo de campo y la sistematización, estas aproximaciones fueron enriquecidas, cuestionadas, modificadas. La cultura *hip hop* resultó ser más bien un contra referente para el *trap* –tanto musical como conceptual– y las elecciones estéticas que en principio nos llamaron la atención quedaron emparentadas con fenómenos anteriores y coetáneos. Pudimos reconocer producciones en las que aquellas cartas de presentación del estilo eran asumidas en forma literal, pero también otras en las que prevalecían puntos de vista más irónicos o ficcionalizados.

Sin dudas, nos enfrentamos a un caso de estudio que quedaba por fuera de los hallazgos obtenidos en pesquisas anteriores. El estudio de la renovación del folclore en la década del sesenta, el *reggae* cultural en los noventa o el rock alternativo post 2001,<sup>3</sup> nos permitieron reconocer perspectivas juveniles que se ordenaban en torno a la crítica social, la resistencia al neoliberalismo y hasta la apuesta por transformaciones revolucionarias en algunos casos. El *trap*, en cambio, se posiciona desde un perfil nihilista y consumista en el que las promesas de un futuro mejor o las críticas a la realidad quedan anuladas, al menos de forma explícita.

El trabajo que presentamos a continuación busca describir la escena y también comprender los procesos sociales y musicales del *trap* que intervienen en la estructuración de identidades juveniles en la etapa actual. Se trata de un primer acercamiento que necesariamente merece ser profundizado. Para lograr este avance se apeló a técnicas de investigación como entrevistas (a músicos y público), observaciones en territorio (recitales y fiestas) y registro de producciones (discos,

---

3 Producciones enmarcadas en el proyecto “Participación política y experiencias culturales contemporáneas de jóvenes en Mendoza. Trayectos, prácticas y discursos” de la SECTyP-UNCuyo (2015-2019).

videos y publicaciones de artistas en redes sociales), enmarcadas en una perspectiva cualitativa.

### Una aproximación al *trap*, como fenómeno social

El *trap* es un estilo musical que circula fuertemente desde el año 2014, cuando fue evidente su presencia en las redes sociales y la formación de escenas, situándose su origen en los suburbios de Atlanta (EEUU), pero inmediatamente replicado en todo el mundo. Sin embargo, algunos periodistas musicales insisten en señalar que se experimenta con sus sonoridades desde la década de 1990 y que pueden encontrarse ejemplos desde 2000.<sup>4</sup>

Con similitudes y contactos con el *hip hop* –y por eso mismo señalando fuertemente las diferencias con él– el *trap* logra sostenerse más allá del mercado, en base a la multiplicación de grupos, solistas y seguidores que se mantienen mayormente en el *under*, con las redes sociales y las plataformas digitales de circulación de música y videos, como sus principales pilares. Los grupos de *trap* que han logrado relevancia a través de los circuitos *mainstream* no son muchos, aunque su base musical ya fue tomada por estrellas de la música como Beyoncé, Shakira o Rihanna<sup>5</sup> en algunos de sus temas, en un proceso de captura o mercantilización.<sup>6</sup>

Las notas periodísticas que comentan el fenómeno –por lo general, en base a la trascendencia que logran algunos de los grupos y solistas, siempre vinculada con lo escandaloso de sus discursos y sus imágenes provocativas– lo señalan como “un rap nihilista, sexual y estupefaciente” o, con menos vocación descriptiva, “la música que odian los padres” (Prieto, 2015). El *trap* en castellano convive físicamente en fiestas y recitales con otros estilos y géneros como el *reggaeton*, el *dancehall* y la cumbia; con quienes comparte ciertos aspectos musicales (el *tempo* y métrica del *reggaeton* o ciertas poéticas que caracterizaron a la cumbia villera,

4 Puede chequearse: Henry Adaso (2016). Otro hito destacado para la emergencia del *trap* son las producciones de Wacka Flocka, que desde 2010 recuperan un perfil *gangsta* del rap con referencias al dinero, las mujeres y el barrio.

5 Puede chequearse de Bayoncé el tema “Bow Down / I Been On” (<https://soundcloud.com/beyonce/bow-down-i-been-on>) o de Shakira “Trap” realizado junto a Maluma (<https://www.youtube.com/watch?v=zkg4Xpz6t68>).

6 Roy Shuker define el concepto de mercantilización como el proceso por el cual un producto se convierte en mercancía (2005: 201). Remite a los teóricos de la Escuela de Frankfurt y ha sido discutido por autores que, desde otra mirada, destacan el “consumo creativo” o las elecciones de “estilo” como medios para cuestionar las imposiciones del mercado. Entendemos que ambos procesos coexisten y pueden rastrearse en el *trap*.

por ejemplo) y otros relacionados con el perfil de sus cultores (jóvenes de sectores populares, estilos y *looks* que prevalecen, entre otros).

Una de las marcas generacionales que posee el *trap* se vincula con las formas de consumir, producir y compartir la música. En su mayoría, quienes hacen y escuchan *trap*, encontraron en internet la fuente principal de información y almacenamiento de temas. El disco compacto como soporte ya estaba en crisis cuando los *trapers* entraban a la adolescencia; la digitalización de la música implicó un cambio no sólo en el modo de circulación y escucha sino también en las posibilidades de composición. Internet, para nuestros entrevistados, es la fuente habitual de adquisición de programas para hacer música, la vía principal para concretar colaboraciones en línea entre artistas y, también, el espacio de difusión privilegiado de las producciones propias.

Por el momento son pocos los artistas de *trap* que han grabado discos disponibles en formato CD o vinilo, aunque tampoco son tantos los que se lo plantean como un objetivo a lograr. La música circula sobre todo por redes como YouTube, Soundcloud o Instagram; principales bastiones en los que se definen situaciones como la de ser un “artista conocido” en relación a la cantidad de *likes*, reproducciones, comentarios y descargas. Sin embargo, no dejan de existir maneras más tradicionales de disputar el reconocimiento, como la cantidad de asistentes a las fiestas o recitales, la realización de giras o la presencia en los medios, situaciones que son expuestas como valiosas por los artistas en sus redes sociales.

A partir de nuestras indagaciones iniciales, los avances en el trabajo de campo y el cruce con aproximaciones teóricas vinculadas con la problemática de las juventudes y las identidades en relación con la música, se plantea tener en cuenta dos aspectos importantes para el análisis del caso. Por un lado, la valorización de prácticas impugnadas o deslegitimadas que es posible reconocer en el *trap*. Por otro, la centralidad que poseen las instancias colectivas o grupales, asunto que se desprende tanto del modo de producción de esa música, como de los discursos textuales y visuales que se estructuran.

Estas guías para la investigación orientaron las indagaciones sobre las producciones de *trap* en castellano interpretado por varones,<sup>7</sup> entre quienes

7 Se optó por trabajar sólo con los varones y enfocarse posteriormente en las particularidades que adquiere el *trap* interpretado por mujeres, debido a su especificidad y a la necesidad de incorporar insumos teóricos que permitan captar el fenómeno en toda su complejidad. Algunas de las artistas que forman parte de nuestras indagaciones son Bad Gyal, Chanel, La Goony Chonga, La Zowie, La Favi, Ms. Nina, Tomasa del Real, La Joaquui, Chulimane, entre otras.

destacamos a Pxxr Gvng, Cecilio G., Damed Squad, Elegvngster (España), Fuede Billeto y Anuel AA (Puerto Rico). En los países del Cono Sur, el *trap* posee numerosos representantes, aunque sus trabajos no han alcanzado la trascendencia de los anteriormente mencionados: Malandro Malajunta, Trap Drillers, Lastre, Nueve9tres (Argentina), Pvblo Chill-E, Big Angelo (Chile).

A fin de presentar las principales características de estas producciones artísticas y obtener elementos para el análisis, se distinguen entre dos tipos de prácticas: sonoras (características musicales, vocalidades, presentaciones en vivo, uso de *samples*) y visuales (gráficas utilizadas para difundir un tema o disco, video clips, estilo o *look* de artistas). Dichas prácticas quedan estrechamente vinculadas con el perfil de las letras de las canciones. Además, se tuvieron en cuenta el modo de producción, circulación y consumo musical que prevalece (apropiación de tecnologías, uso de redes sociales, relaciones con el mercado) y la palabra de los propios artistas y público.

En definitiva, interesa aproximarse al *trap* en tanto fenómeno colectivo con raíces en sectores populares, en el que se articula la música y las prácticas culturales juveniles con procesos que permiten indagar perspectivas generacionales y elaboraciones identitarias mundializadas.

### La revalorización de soportes y sonidos deslegitimados

La base musical del *trap* es de *tempo* lento y métrica estable (usualmente), en la que se distinguen diferentes planos pensados a modo de módulos que se combinan, superponen o silencian, generando así variedad a lo largo de cada tema. Respecto del *tempo*, en el *hip hop* y el *reggaeton*, por ejemplo, es habitual encontrar entre 80 y 100 *beats* por minuto (BPM). En el caso del *trap*, esa medida alcanza entre 40 y 50 BPM. Según nuestros informantes, esta elección deriva de considerar el primer y último golpe del patrón básico del *reggaeton* [Fig.1]:



Figura 1: patrón básico del reggaeton

Su base rítmica se programa a partir de los sonidos de “la 808”, una caja de ritmos de la década de los ochenta caída en desuso por su cualidad artificial, en

comparación con aquellos modelos que le siguieron. Las cajas de ritmos son instrumentos musicales electrónicos que permiten componer patrones rítmicos que emulan una batería. Por 808 se conoce a un modelo en particular: la Roland TR-808. En pocas palabras, se trata de un instrumento que, si bien permite programar y combinar patrones rítmicos previamente diseñados, no utiliza sonidos de una batería real. Su lanzamiento al mercado se produjo unas semanas antes de que apareciera la primera caja de ritmos que contenía *samples* (muestras) tomadas directamente de una batería, lo que se consideró una propuesta superadora. Por esta razón, el precio de “la 808” bajó drásticamente a pocas semanas de su lanzamiento, lo que la hizo accesible para un público amplio. El *trap* retoma su sonido artificial revitalizando una sonoridad que parecía condenada.<sup>8</sup>

Esta base se completa con una línea de bajo muy presente (“Lo que marca todo, lo que la gente baila en una fiesta”, en palabras de uno de los productores musicales entrevistado), otros planos que pueden ser melódicos o armónicos, efectos y fragmentos *sampleados* que describiremos más adelante. A partir de indagaciones que incluyeron la estrategia de consultar opiniones y sensaciones a quienes escuchaban *trap* por primera vez (en nuestras presentaciones en clases, reuniones científicas y seminarios), las percepciones que despierta pueden resumirse en palabras como “oscuro” u “opresivo” y en la sensación de que “algo malo va a pasar”. Esos climas, muchas veces, se ven reforzados por las imágenes y las letras que los apuntalan.

Los cantantes caracterizan sus *performances* a partir de la cualidad de sus voces y el modo de articular las frases –algunas cercanas al recitado, otras al canto–, pero muy especialmente por los filtros que utilizan y que dan como resultado, en muchos casos, un tipo de voz “maquillada” y enmascarada. El filtro más requerido es el *auto-tune*. Su función original, antes de la reutilización que propone el *trap*, es corregir la afinación del cantante en una grabación o en los conciertos en vivo. Su uso exagerado modifica el timbre de la voz. Por lo tanto, es habitual que se utilice de manera sutil, no sólo para que no cambie el color de la voz, sino para que no sea evidente su utilización para corregir la afinación. En el caso del *trap*, por el contrario, se emplea muchas veces con el propósito de modificar el timbre, al punto de que, en ciertos casos, la voz se confunde con un sonido robótico que se ensambla con la música electrónica de base. Así lo afirma Alexandra Baena Granados en su estudio sobre la escena *trap* en Barcelona: “el *auto-tune* ha pasado

8 Vale aclarar que se trata de sus sonidos (descarga digital de los sonidos de la Roland TR-808) y no del *hardware*.

de ser un efecto aplicado a la voz para ser un estilo musical, una sonoridad en sí misma y un sello de un género musical” (2016: 60).<sup>9</sup>

Estas elecciones sonoras tienen raíces, afirman los entrevistados, en el empleo de ciertas drogas, los efectos que éstas producen y el ambiente que condicionan:

También tiene que ver con el consumo de drogas, al *trap* lo que lo diferencia es que se hace adentro de la habitación. El *trap* es lo que le pasó al *hiphoper* cuando probó ciertas drogas y se metió en su casa con la compu a hacer música. Se consume codeína, se consume mucho. Todo se vuelve más lento y las voces se distorsionan. Entonces cuando se iba el efecto y querían seguir escuchando de esa manera, al tratar de reproducirlo, surgió el *trap* (JXY3RX).<sup>10</sup>

Pero además es necesario reconocer otras particularidades asociadas al uso de recursos tecnológicos para la voz en el *trap*. Se trata de soportes que, además de ser accesibles, abren la posibilidad de hacer música y cantar a personas que nunca lo hubieran hecho en otra circunstancia.

Antes jamás había cantado, no tenía un fraseo musical para nada. Dijimos “loco, hagamoslo”, medio en chiste, medio en serio y empezamos de verdad. Con el otro flaco somos amigos de las fiestas, empezamos escuchando música juntos, él me hizo escuchar *trap*. Dijimos, “si hay gente que puede hacer eso y son pendejos igual que nosotros, lo podemos hacer”... y funcionó. JXY3RX después se encarga de la producción, por eso suena como suena, si no sería un asco (Joven Mannson).<sup>11</sup>

La apuesta por filtros y trucos permite cantar a jóvenes que no se lo habían planteado y posibilita distinguir vocalidades particulares. Tal como señala Federico Sammartino, el concepto de vocalidad fue acuñado en el ámbito de los Estudios Culturales para señalar “[...] la evocación de un conocimiento, ideologías y/o valores que son socialmente compartidos y que se transmiten y corporizan en un determinado tipo de voz” (2015: 39). En este sentido, –y a modo de hipótesis

9 Vale comentar que la tesis de Baena Granados es el único antecedente de estudio académico del *trap* en español que hemos podido encontrar.

10 Entrevista a Cristian Gualpa (JXY3RX) integrante de Nueve9tres, realizada el 28 de julio de 2106.

11 Entrevista a Facundo (Joven Mannson) integrante de Nueve9tres, realizada el 24 de noviembre de 2106.

de trabajo que continuamos indagando— es posible reconocer en las voces del *trap* un contorno melódico monótono, usualmente en un registro grave (salvo algunos agudos especialmente exagerados), una impostación cercana al habla pero de articulación lenta y una dicción poco articulada de las palabras; aspectos que junto a las letras e imágenes, nos conectan con distintas marginalidades, tales como la del joven pobre o el adicto.

Estas particularidades del sonido que el *trap* logra plasmar en las producciones musicales resultan técnicamente imposibles de recrear en vivo. Durante las presentaciones en público se utilizan las bases construidas por el productor, sin la participación de los intérpretes o con ellos cantando sobre la grabación de sus propias voces. El resultado no incomoda a los seguidores, aunque resulta llamativo para el público ocasional:

Para tocarlo en vivo, el *trap* es uno de los géneros más producidos, es muy *lookeado*, con mucho trabajo de producción. En vivo se baja muchísimo el nivel de las voces, es una locura. Parece que fueran imitadores. A nivel técnico es muy complicado sacar las voces igual que en los discos. Más que nada hacemos el agite, a veces sólo pasamos la música con las voces puestas y los tipos están agitando, sobre sus propias bases, no existe la idea de *playback* en el *trap*, eso se hace así... a nadie le importa mucho... y además que los bajos marcan todo, la gente salta, se arma... (JXY3RX).<sup>12</sup>

Las observaciones en recitales y fiestas confirman buena parte de las afirmaciones del entrevistado. El público baila y salta al calor de los fortísimos bajos que forman la base de las canciones y que vibran en el cuerpo. Las letras cantadas en vivo pasan a un segundo plano con excepción de aquellos temas reconocidos y coreados por el público. El ambiente, en varios momentos, puede ser comparable con el de un recital de *hardcore-punk*, aunque los entrevistados lo referencian con la actuación de *DJs* que abandonaron las posturas pasivas —detrás de las consolas— para convertirse en animadores o ‘agitadores’ durante los *shows*, por ejemplo Skrillex.

Habíamos anticipado que un aspecto que puede tenerse en cuenta en tanto práctica musical, es la utilización de *sampleos*. La técnica del *sampleo* consiste en extraer un fragmento o muestra de un objeto sonoro previamente grabado para insertarlo en una nueva composición o *performance*. Según Julián Woodside, la

12 Entrevista a Cristian Gualpa (JXY3RX) integrante de Nueve9tres, realizada el 28 de julio de 2106.



fuente u objeto sonoro del cual se extrae el fragmento *sampleado* debe ser, al menos potencialmente, identificable (2005: 21). Chris Cutler señala, sin embargo, que los objetos sonoros originarios pueden considerarse irrelevantes (si se trata de un sonido muy común) o no rastreables (si no es posible identificar la fuente ya sea porque el *sampleo* se ha transformado tanto que es irreconocible, es demasiado pequeño, o no se encuentra su fuente) (2000: 108-109). En un trabajo anterior donde analizamos las funciones de esta práctica en el tango electrónico, señalábamos junto con Rubén López Cano que el *sampleo* puede cumplir diferentes funciones según su impacto en la narrativa, organización estructural de una pieza musical o el significado que colabora a construir (Greco y López Cano, 2015).

En el caso del *trap*, encontramos un uso del *sampleo* con una función orgánica<sup>13</sup> para la construcción de las bases musicales y como una práctica cotidiana de sus productores, aunque no es usual reconocer su fuente.<sup>14</sup> En este punto es interesante compararlo con su contra-referencia: el *hip hop*. Diedrich Diederichsens se interesa por esta técnica ya que considera que repercute en el modo en que transcurre el tiempo en el *hip hop*, especialmente en “el modo particular de relacionarse con el tiempo exterior, es decir, el tiempo ya transcurrido allá afuera” (2005: 111). En ese contexto distingue tres planos temporales: “la historia individual y lineal del rap cantado, el tiempo circular del *groove* y, finalmente, el punto de referencia fijo del simple, es decir de la cita concebida como historia” (*op. cit.*: 119). El primero de los planos hace referencia puntual, según el autor, al tiempo narrativo del *hip hop*, sobre todo aquellos de inicios de la década de los ochenta, cuando se los concebía como poemas o manifiestos, con un comienzo, un punto medio y un final. Este tiempo se contrapone con el del *groove*, que en lugar de ser lineal, es circular. En el tercer plano destaca los fragmentos seleccionados de discursos de dirigentes de movimientos por los derechos civiles de los negros, así como también artistas que representaban y difundían estos mensajes. Según Diederichsen, los *samples* y su origen no se escondían, sino que se trataban como una fuente histórica y un signo epocal al que se buscaba revalorizar.

13 En el trabajo antes mencionado sobre las funciones del *sampleo* en el tango electrónico, distinguíamos *samples* orgánicos de puntuales: “Los *samples* orgánicos aparecen recurrentemente a lo largo de un mismo tema. Tienen la misma jerarquía estructural que los temas, *riffs*, solos, estribillos, etcétera. Los *samples* puntuales, en cambio, aparecen esporádicamente y con frecuencia adquieren funciones semióticas localizadas como marcar macro-procesos de inicio o final, orientar la interpretación global de una pieza” (Greco y López Cano 2015: 233).

14 Excepcionalmente se pueden reconocer sonidos como disparos, ametralladoras o bocanadas de humo.

La historia tiene una dimensión real (fuente del *sampleo*), el colectivo se realiza sin embargo en la circularidad de los encuentros cotidianos ahistóricos (la estructura del *groove*), de la cual sólo vale la pena hablar cuando alguien se adelanta y narra una historia individual (el rap) (Diederichsen 2005: 199-200).

Por el contrario, en el *trap* todo parece transcurrir en tiempo presente. El *sampleo* no apuesta a reivindicar una genealogía histórica o a posicionarse sobre algún tema en particular. Sus fuentes no son rastreables, aunque podemos mencionar algunas excepciones: fragmentos de un diálogo de la película “clase B” *El payaso asesino* utilizado por el grupo Nueve9Tres, fragmentos de declaraciones de Diego Maradona en un tema de Pvblo Chill-E, la voz de cantaores flamencos en las producciones españolas.

Pero si el *sampleo* no cumple las funciones antes señaladas ¿desde dónde analizar la presencia de sonidos, bases no propias e imágenes que abundan en el *trap*? Una posibilidad es pensarlos desde el concepto de “cita” que plantea el sociólogo brasileiro Renato Ortiz y que se enmarca en la noción de “memoria internacional-popular”:

Afirmar la existencia de una memoria internacional-popular es reconocer que en el interior de las sociedades de consumo se forjan referencias culturales mundializadas. Los personajes, imágenes, situaciones, vehiculizados por la publicidad, las historietas, la televisión, el cine, se constituyen en sustratos de esta memoria. En ella se inscriben los recuerdos de todos (Ortiz, 1997: 173).

Esta (corta) memoria mundializada, en tanto ‘sistema de comunicación’, posibilita compartir experiencias, reconocer referencias y elaborar visiones que pueden pensarse como ‘desterritorializadas’. Sin dudas, esta memoria mundializada también funciona como cantera de elementos identitarios que posibilitan y condicionan modos de estructurar un(os) ‘nosotros’, asunto que será ampliado en el apartado dedicado al análisis de las prácticas visuales del *trap*.

Entre los emergentes más interesantes del trabajo de campo está la cuestión de las temporalidades en las que se edifican estos procesos identitarios. La no apelación a figuras referentes sobre las que asentarse también parece responder a la forma de pensarse como generación nueva. Por ejemplo, tanto en las entrevistas como en las letras, lo “viejo” es el rap “consciente” de los noventa. Las referencias discursivas y musicales a lo “retro”, se basan en situaciones de esa misma década.

No parece, entonces, existir un interés en expresar una línea genealógica, sino más bien entablar diálogos intra-generacionales.

En este punto vale recordar que la experiencia del tiempo, los cambios en su percepción y en sus patrones, es uno de los aspectos abordados por los estudiosos de la modernidad tardía. Para describir la aceleración temporal en la modernidad reciente, Hartmut Rosa sugiere hablar de “contracción del presente” (2016: 25).<sup>15</sup> Mientras el pasado se convierte en “aquello que ya no se sostiene/que ya no es válido” (*op. cit.*: 26), el presente es el lapso de tiempo que coincide con “los espacios de experiencia y de horizontes de expectativas” (*Idem*). Es decir: “La aceleración está definida por un incremento en las tasas de pérdida de confianza en las experiencias y las expectativas, y por la contracción de los lapsos de tiempo definibles como ‘el presente’” (*Idem*).

Dentro de las muchas consecuencias que trae aparejado este cambio, Rosa destaca que, en el dominio de la familia y el trabajo, es evidente el paso de “un ritmo intergeneracional en la sociedad moderna temprana, a un ritmo generacional en la modernidad clásica, y a un ritmo intrageneracional en la modernidad tardía” (*op. cit.*: 27). Desde este marco de referencia entendemos entonces que la apelación a la técnica del *sampleo* en el *trap*, refuerza una temporalidad asentada en el presente que sirve, sobre todo, como herramienta de comunicación entre pares.

Con lo dicho hasta aquí es posible reconocer en el *trap*, la revalorización de aparatos y herramientas técnicas que, por distintos motivos, habían sido dejadas de lado o cuestionadas desde parámetros tales como la calidad de sonido. Esta revalorización permite, a la vez, poner en circulación voces, timbres y modulaciones que no prevalecen en la industria discográfica. Se destaca además una percepción del tiempo anclada en el presente, que posibilita que condiciona modos de estructurar un(os) ‘nosotros’ juvenil y mundializado.

### **Lo grupal como base para la organización y la producción**

Hemos mencionado antes la importancia del productor en el *trap*: define el perfil sonoro de la canción, incluyendo la voz (distorsionada) del o de los cantantes y adquiere una centralidad que posiblemente no alcanza en otros estilos, asunto que queda plasmado en las menciones de su nombre en la canción y en videos. Un productor puede tener a su cargo varios cantantes, lo que replica parcialmente

---

15 El autor se apoya en Hermann Lübbe y Reinhart Koselleck para esta descripción.

la estructura grupal de una banda o pandilla, lista para enfrentarse con otra, guiada también por un productor. Por lo general, estos agrupamientos cobran forma de sellos discográficos en los que están integrados numerosos cantantes. Entre los grupos que fueron objeto de estudio, estos aspectos pudieron ser visibles a partir de casos como el del barcelonés La Vendición Records (que agrupa a artistas como Los Santos –antes llamados Pxxr Gvng–, Elegangster, Khaled, La Zowie, Pvblo Chill-E y varios más). En Argentina, pueden nombrarse los casos de Trap Drillers provenientes de Entre Ríos (que aglutina a Zeta Drew, Chinwarlin, LilJer, entre otros) y Fruto Records sello que presenta a Nueve9tres, Jey Ci y Walychx (Mendoza).

Tal vez La Vendición, el sello barcelonés con mayor trayectoria en el circuito, sea un buen indicador de la lógica colectiva que atraviesa estas experiencias, aunque debe tenerse en cuenta que –siempre dentro del *under*– ha logrado mayor reconocimiento y dinamismo que otras. Sobre las características de este sello, algunos de sus artistas explican:

Es un sello que tienen varios de mis colegas, que tiene como principal objetivo, sobre todo, reunir a todos los artistas que haya, que se consideren de este rollo. No hay ningún ánimo de lucro de momento. Estamos buscando más el poder, más la unión, más el hacer una peña, que los artistas emergentes tengan la posibilidad de poner su música en la plataforma, de hacerlo a nivel más serio (La Zowie).<sup>16</sup>

Hemos firmado todos nosotros pero porque ofrece condiciones de artistas ¿sabes? No se hacen dueños de los *masters*, de la música. No hacen estafas, como hacen todos los sellos. Es un sello que nos da libertad para todo, nos deja libertad en nuestra música. Sólo distribuye [...] No es un sello realmente, es una plataforma que la usamos para distribuir la música. No hay mando, no hay nada (Young Beef).<sup>17</sup>

La descripción del sello como “una plataforma” que “sólo” distribuye y que “no estafa ni se adueña de las producciones de los artistas”, son buenos indicadores de cierta lógica grupal que explica perspectivas renovadas respecto del negocio de la música. En principio, lo que se destaca es la forma de trabajo, pero

16 Entrevista en línea, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=bTVfvinqSS8&index=4&list=PL1YcuvaBGdAMynNS8KeLJAuuypuLwXqkr>

17 Entrevista en línea, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PcRP6k9k0XI&list=PL1YcuvaBGdAMynNS8KeLJAuuypuLwXqkr&index=5>

también el hecho de ser una propuesta sin autoridades ni lugar físico. La idea de la autogestión –concepto que no aparece textual en las entrevistas– se refuerza si se consideran las características de producción musical, que incluyen la posibilidad de cantar a quienes “no cantan bien”, bajar programas de la web para editar el sonido, o apelar a los efectos visuales de las aplicaciones del celular.

### **Estilos, locaciones y grupalidades. Imágenes e imaginarios del *trap***

Un aspecto central del análisis propuesto se vincula con la importancia que posee lo visual en el *trap*. Esto puede asociarse con las particularidades de una generación que creció en tiempos de internet –espacio en el que la vinculación entre texto e imagen se profundizó marcadamente– pero también, como ya se dijo, con las maneras de tomar contacto con la música. Debemos tener en cuenta que la forma de relacionarse con la música a la que nos referimos no sólo implica audición, sino también visualización a partir de videoclips e imágenes que sirven para presentar un tema o *mixtape*.

Asimismo, las características estilísticas que quedan plasmadas en las vestimentas, peinados y demás elementos que expresan un *look* propio del *trap*, aspectos que también serán tenidos en cuenta en esta sección. Se apunta, en fin, a reconocer y comprender los rasgos que la cuestión de la imagen adquiere aquí, y los imaginarios que condiciona.

Los modos en que los llamados “adolescentes globales” se relacionan con la industria cultural y en particular con lo audiovisual para configurar sus estrategias identitarias, por ejemplo, parecerían dar acabada cuenta de la magnitud de este cambio. La constitución de sus grupos de pertenencia y sus políticas de diferenciación se dan en base a los discursos y productos proporcionados por la industria del estilo y por los relatos mediáticos que, más allá de la seducción, realizan constantemente clasificaciones socio-culturales, juicios morales sobre cómo se es y cómo se debería ser, proporcionan una completa educación sentimental. En efecto, la hegemonía de esta cultura audiovisual se hace patente en la industria del estilo, donde el mundo de la música, la moda, el diseño de marcas, y en general, los *modus operandi* que hacen al prestigio de las profesiones creativas, delinear la versión posmoderna de una nueva y particular visibilidad de la diferencia, revalorizada hoy como marca definitoria de cada uno de los estilos –predominantes y múltiples– cuya última función parecería ser la de trazar las coordenadas a partir de las cuales se configura un ‘Yo’ (Sabsay, 2009: 76).

De la afirmación de Sabrina Sabsay derivan, al menos, dos insumos importantes para nuestro estudio. Si reconocemos al *trap* como grupo de pertenencia global, podremos ubicar la importancia que las imágenes y las elecciones estéticas adquieren al momento de las definiciones identitarias. En este sentido, la escena musical abordada, puede perfectamente ejemplificar los procesos de identificación global que orientan las industrias en la etapa contemporánea y entrar en diálogo con la postulación de las “referencias culturales mundializadas” que Ortiz destaca como sustrato de una memoria global.

A partir de determinadas estrategias visuales, el *trap* también se posiciona e interpela a seguidores y público en general. La elección de imágenes expresa una serie de situaciones que, como se verá en el apartado dedicado al análisis de las letras de las canciones, refuerzan una perspectiva periférica, consumista y, casi siempre, a contra corriente de lo políticamente correcto y/o públicamente decible. Por ejemplo, existen imágenes que aluden a diversas marginalidades en tanto grafican modos, acciones y perspectivas no legitimadas o ilegales: alusiones al robo (armas, rostros cubiertos), a la venta y el consumo de drogas (principalmente, codeína, cocaína y marihuana pero siempre desde el punto de vista de los últimos eslabones de esa cadena, el del *dealer* y el comprador), al consumo/deseo de bienes materiales (autos de alta gama, billetes en cantidad, marcas de lujo, dentaduras de oro), a figuras de bandidos (Pablo Escobar, El Chapo Guzmán), santos populares (Antonio Malverde, el Gauchito Gil) a estrellas del fútbol (Diego Maradona, Carlos Tevez) y a la mujer, siempre ubicada como objeto sexual.

Al tiempo que el *trap* se sirve de (y celebra a su modo) la lógica mercantil – lo cual se materializa en la centralidad que tienen las grandes marcas de vestimenta y, en general, las alusiones a la posibilidad de derrochar dinero–,<sup>18</sup> elabora discursos que incomodan, que desafían límites. Es esa incomodidad la que, creemos, es señal de la complejidad del caso y la que obliga a trascender aproximaciones de un sentido común amoldado a los “juicios morales sobre cómo se es y cómo se debería ser” (Sabsay, *op. cit.*).

En principio, puede afirmarse que las imágenes, tal como fue señalado en el caso de los *samples*, también deben ser leídas como citas que habilitan diálogos intra-generacionales. En este caso en particular, esas imágenes también refuerzan perspectivas sectoriales, modos de transitar por situaciones de pobreza y exclusión a partir de la apelación a las principales fuentes de reconocimiento social que impone

---

18 Se trata de derrochar dinero, no de ahorrarlo. El modo de postular usos posibles de la plata, se vincula con la temporalidad vital que prevalece en el *trap*, anclado fuertemente en el presente y sin mayores perspectivas de futuro. Hay que gastar y disfrutar ahora, el mañana “no existe”.

el mercado [Fig. 2]. Vale recordar aquí que, en ninguno de los niveles analizados, hemos buscado correspondencias ni reflejos directos entre lo que se publica y lo que se vive. Lo que nos interesa remarcar es el perfil de los materiales que sirven para la elaboración de discursos; se hablan y se lucen riquezas, bienes y posiciones de poder que –asumimos– no forman ni formarán parte de la vida real de estos jóvenes. Pero es la centralidad que poseen esas situaciones y las vías que se postulan para su obtención (“Si no es con música, asaltar un banco” canta OldBoy en *Billetes de \$100*) lo que interesa relacionar con los procesos identitarios abordados.

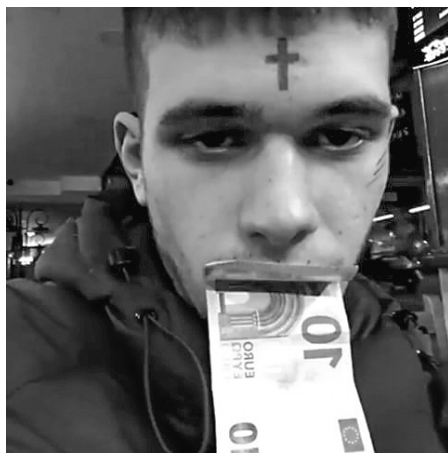


Figura 2: Cecilio G

Debido a su importancia como soporte de circulación e insumo de legitimación para la escena *trap*, se hará especial hincapié en el perfil de los videos que circulan en YouTube. Para ello, se tuvieron en cuenta una serie de producciones en las que fue posible reconocer iconografías, escenarios y estilos que expresan y dan forma al *trap* en tanto comunidad estilística.

Las locaciones en las que se filman los videos son, fundamentalmente, ámbitos callejeros y urbanos: barrios, esquinas, plazas, callejones, pasillos, por lo general de noche. El barrio, no sólo como sitio, sino como concepto que alude a la comunidad más próxima, posee un peso destacado también en las letras. La centralidad del barrio o gueto para los jóvenes de sectores populares en las últimas décadas, viene siendo analizada en profundidad en tanto aglutinante identitario (Gravano, 2003). Se trata de un territorio conocido, cercano, pero también “obligado” para quienes son percibidos como peligrosos en cuanto salen de allí. Pero el barrio no es sólo un lugar sino una situación, en la que “amigos y enemigos” forman parte

fundamental. Khaled grafica en sus letras esta doble perspectiva sobre el barrio –ámbito más conocido y seguro, por un lado; sitio donde se materializan los conflictos cotidianos, por el otro–: “A mí nadie me ha dado nada / Dios me bendiga / Y lo único que tengo / Es mi gente de la calle Elvira” (Khaled, *Hiya*).

Sin embargo, el barrio no queda exento de conflictos internos: es allí donde tienen lugar las disputas con otros vecinos, donde la policía ingresa para controlar y reprimir, donde se producen las rencillas entre distintos grupos. “En el barrio no hay amigos / Todos miran su ombligo / Lo único que importa / Es vender kilos” (Khaled - *Finito*).

Otros sitios elegidos para los videos son el interior de supermercados o *drugstores*, vehículos en marcha y habitaciones en las que muchas veces se encuentran los equipos de grabación. En cierta forma, la cotidianeidad de esa juventud queda expuesta o es representada en imágenes. En su gran mayoría, los videos poseen un perfil casero, apuestan a la utilización de cámara en mano y ediciones que, muchas veces, emulan las sensaciones que provocan las drogas a partir del uso de ciertos colores y efectos visuales [Fig. 3]. Lo “real” también cobra forma en los modos de producción.<sup>19</sup>



Figura 3: Zeta Drew

La presencia de ciertos elementos se reitera habitualmente en los videos: cadenas de oro, celulares, cigarros, armas. Elementos que aparecen, a veces de forma material, otras a través de gesticulaciones, sonidos *sampleados* o menciones en las letras. Nuevamente, no nos interesa tanto si esos elementos son reales o si efectivamente son utilizados cuando se apagan las cámaras; interesa que formen parte de las herramientas que posee el *trap* para comunicarse y elaborar una identidad colectiva.

19 Aunque con menor frecuencia, también hay videos en los que se destaca una mayor producción y escenarios elegidos con criterios cercanos a los de videos ‘comerciales’, evitando el barrio o la oscuridad.



En principio, las apreciaciones sobre la música se aproximan bastante a los climas que, por lo general, se exponen en los videos. Porque si bien existen muchas referencias a situaciones que podrían vincularse a momentos festivos o logros personales –como obtener riquezas o ser deseado por muchas mujeres– los rostros, gesticulaciones y escenas, transmiten tensión, por momentos, apatía.

Como anticipamos, un aspecto que nos interesa señalar del *trap* es la importancia que adquiere lo grupal. Este asunto podría parecer extraño si se tiene en cuenta que buena parte de las letras incluyen alusiones de lo más individualistas, tanto como representación de una lógica mercantil exacerbada, como a partir de la competencia entre cantantes. Sin embargo, creemos que ese individualismo manifiesto queda habilitado a partir de la apelación al grupo y es en los videoclips donde tal aspecto queda mejor expuesto [Figs. 4 y 5].

El ser parte de una pandilla, la reivindicación de la esquina como ámbito de encuentro, emergen como puntos nodales de las elaboraciones identitarias que conforman el *trap*. La importancia de ese grupo inmediato, también queda destacada por la nula presencia en los videos de otros colectivos, tales como la familia (a pesar de que en las letras sí existen referencias, fundamentalmente hacia la madre) o los vecinos. Una aproximación posible para comprender la centralidad de las instancias grupales se vincula con la necesidad de reemplazar otros espacios de cohesión que se encuentran en crisis o que, directamente, no existen. Ejemplo de esto es la nula presencia de referencias al mundo del trabajo, otrora eje inexpugnable de “socialización” y “agregación” de las sociedades salariales (Svampa, 2005). Al menos desde mediados de los noventa las posibilidades de proyectarse en tanto trabajador, quedaron más que limitadas al calor de la flexibilización laboral y el desempleo que afectó principalmente a los jóvenes.



Figura 4: Pvblo Chill-E



Figura 5: Lastre

La cuestión de las definiciones estéticas puede completarse si se consideran los *looks* o formas de vestir y lucir que predominan entre los cultores del *trap*. En principio, la cuestión del estilo puede servir de referencia para pensar una de las formas en que un colectivo define sus fronteras frente a otros grupos (Clarke, 2014: 278).

De forma resumida, podemos decir que predomina la utilización de ropa de deporte (Nike, Adidas, Kappa, Reebok, Puma) gorras y cadenas de oro [Figs.6 y 7]. El uso de vestimenta y marcas vinculadas a la actividad física posee puntos de contacto con estilos emparentados, como el *hip hop*, el *dancehall* o la cumbia villera. Por lo general, su utilización ha sido interpretada como una forma de reivindicar una esfera de la vida cotidiana que se aleja tanto de formalismos, como del mundo laboral. Si bien el mismo concepto de ‘tiempo libre’ ha resultado impactado por los altos índices de desempleo juvenil –que derivan en una ampliación de ese tiempo, aunque se hace dificultoso seguirlo postulando como ámbito de recreación y descanso– permite, aún, una aproximación interesante.



Figura 6: Khaled



Figura 7: Nueve9tres

En este punto, también es posible ubicar las referencias al mundo del fútbol y a sus estrellas, muchas veces provenientes de los sectores populares y, por tanto, ejemplos de trayectos vitales que el *trap* asume como deseables.<sup>20</sup> “Toy metiendo mano como Maradona / Yo tiro balazos como goles Diego Maradona / Quiero vivir la vida de un futbolista / Viajar por todo el mundo / Multiplicando mi guita” (Pvblo Chill-E, *El pibe de oro*).

La prevalencia de ropas y marcas deportivas,<sup>21</sup> es paralela a las menciones reiteradas a marcas de alta costura (Gucci, Prada, Armani), las que se aparecen en imágenes, letras y hasta en tatuajes. En este punto, la asociación con el *hip hop* estadounidense de los años 90 es bastante directa.

El estilo *trap* incluye, entonces, una estética muy elaborada que implica no sólo lucir ciertas vestimentas y accesorios, sino también cortes de cabello rasurado y, en muchos casos, cejas depiladas o intervenidas. El contraste entre esa estética que grafica brillo y riquezas y locaciones de bajos recursos resulta una de las formas de aproximarse a las premisas que plantea el *trap*, asunto que se refuerza con el análisis de las letras que presentamos a continuación.

### Poéticas incómodas y perspectivas generacionales. Lo que dice el *trap*

En sintonía con el análisis de las prácticas visuales, una de las características llamativas de esta escena musical son sus letras, repletas de referencias al consumo

20 Referencias a jugadores de fútbol: Javier Mascherano (Los Santos, *Trappin en el Vaticano*), Carlos Tevez (Young Cister, *Flexi*), Francesco Totti (Lil Golfo, Lebron) y también expresiones vinculadas a ese deporte, por ejemplo “Entro a la cancha y meto gol” (Pvblo Chill-E).

21 Marcas como Nike o Adidas, no sólo aparecen en la ropa de los artistas, sino también a través de sus logos utilizados como gráficas para los videos o menciones en canciones.

y la venta de drogas, la ostentación de riquezas, el robo, entre otras. Esos ítems, coexisten con la reivindicación del grupo de amigos, el amor a la madre, la vida en el barrio y la importancia de ser “real”. Por lo general, se plantean posicionamientos sumamente sexistas respecto de las mujeres, inclusive entre las cantantes.

Se trata de temáticas que no son del todo originales o, al menos, han tenido presencia destacada en otros géneros y producciones culturales, muchas de las cuales alcanzaron y/o poseen circulación masiva. Los narcocorridos mexicanos, la cumbia villera o el rap *gangsta* son ejemplo de discursos impugnados que despertaron preguntas similares a las que hacemos aquí. Y es necesario reconocer que, por ejemplo, tanto en programas de televisión como en publicidades se apela reiteradamente a ítems como el sexismo o la ostentación de bienes materiales. Sin embargo, el *trap*, a diferencia de los ejemplos mencionados, está abocado exclusivamente a estos aspectos o, cuando menos, son su columna vertebral. Es decir, no se trata de un desprendimiento temático, sino de su *leitmotiv*.

La prevalencia de estos tópicos no se desarrolla en un único sentido. Hay quienes lo expresan de manera literal, asumiendo esas premisas como propias, aunque también existen aproximaciones irónicas, ficcionalizadas o paródicas. Además, pueden reconocerse momentos o casos en los que se hace alusión a temáticas como la soledad, el desamor o la falta de perspectivas a futuro, principal material de la vertiente denominada *sad* (triste).

Resumimos a continuación algunos de los ejes que ordenan discursivamente al *trap*, a partir del reconocimiento de una serie de pares dicotómicos que se reiteran: riqueza/pobreza, real/falso, muerte/vida y sexo/amor, entre los más destacados. Especialmente nos focalizaremos en los dos primeros pares mencionados.

La riqueza en general y el dinero en particular ocupan un lugar destacado. En numerosas canciones se expresan tanto los deseos de ser rico, como la supuesta satisfacción de serlo, de haberlo logrado. El hecho de venir de “abajo” y alcanzar el éxito económico emerge como núcleo fundamental.

Vale que no tengo nada / Pero me van a doler las muñecas / Y solo contar dinero / Voy a comprarme un Ferrari / Para vacilar por el ghetto / Voy a comprarle una casa a la mama / que es lo que más quiero (Pxxr Gvng, *Cambios*).

Tener dinero es lo que quiero / Viajar para el extranjero / Quiero billetes de veinte / Quiero oro en mis dientes / Quiero una casa con la playa enfrente / Quiero sonar en todos los continentes / Quiero pasear mi Ferrari por enfrente / Que mis canciones revienten parlantes (Pvblo Chill-E, *Empezamos de cero*).

¿Tienen dinero? Me chupa un huevo / En el futuro voy a tener más que ellos / Se van cerca pagando caro / Yo me voy lejos y no pago ni un centavo (LilJer, *Viven de vacaciones*).

La obtención (real o deseada) de esa riqueza, muchas veces se muestra como resultado de actividades como la venta de drogas o el delito común.

Vine desde abajo y sólo me relajo / Encontré un atajo para contar mis fajos / Lo que digan los demás / Me importa un carajo / Trabajo en el descanso y descanso en el trabajo (Zetra Drew, Trabajo en el descanso).

Esta última referencia de Zeta Drew –que se acompaña en el video con la escena ficticia de la venta de drogas en un barrio de bajos recursos– sirve de conexión con otro de los temas preferidos del *trap*, como es el “ser parte” del barrio y manejar sus códigos.

Un saludo pa’ los evangélicos de calle / Un salud pa’ mi padre y otro pa’ mi madre / Un saludo pa’ la gente que me quiere / La que me ha visto robando / Y ahora me ve por la tele (Kaydy Cain, *Blessed*).

Salgo a la calle sin miedo / Al que molesta le mandamos fuego / Nada que perder, mucho menos miedo / Mi único límite es el cielo / Porque para mí ya no existe peros / Lo vivo y lo canto como yo quiero / Todo llega no me desespero / Estoy haciendo money para salir del agujero (Zetra Drew - *Fuego*).

Aquí es posible ubicar otro de los pares dicotómicos que plantea el *trap*, el ser ‘real’ o *fake* (falso). La cuestión de la experimentación en primera persona de las situaciones que se cantan o reflejan en los videos resulta un eje central de legitimidad o impugnación al interior de la escena.

Ninguno de ellos aguanta mi locura / Me echaron de la suya e hice mi cultura / Esto es para el barrio, para los fisura / No pa’ los que mamá les paga la factura (Coqué Flow, *Fijate vos*).

Yo estoy con los reales / Con los falsos no / (Golfito Lil, *Lebron*).

El definirse como “real” y, al mismo tiempo, aludir a situaciones más bien proyectadas (ser rico, famoso, deseado) entran en contradicción y dejan marcas visibles en los videos analizados: joyas y billetes falsos, autos para nada lujosos y sonidos de metralla tomados de la consola de juegos electrónicos PlayStation. Sin embargo, hay que destacar que, debido a la centralidad del barrio y la vida al margen de la ley como legitimadores principales al interior de este discurso, aquellos que están obligados a utilizar elementos o locaciones de menor valor de mercado o réplicas podrían ser considerados “más reales” que quienes tienen mayor reconocimiento o presupuesto y pueden ostentar (aunque sea durante algunos minutos) esas riquezas referidas en las letras.

La mirada que se postula respecto de la vida en el barrio y sus posibilidades, entonces, posee notorias diferencias con géneros que abordaron esta temática desde otro ángulo, por ejemplo, el *hip hop* o el *reggae* “consciente” que podrían ser incluidos con la etiqueta ‘canción de protesta’ (Bravo 2016, Fornaro Bordolli y Malán, 2017). Esto es un paraguas en el que caben las referencias críticas hacia la policía, las injusticias y hasta la destrucción del planeta, pero que también da lugar a propuestas de unidad y toma de consciencia sobre todas estas cuestiones (Caldeira, 2010; Bravo, 2016). El *trap* se aleja de estas posturas, parece desconfiar de “mesías” y voceros que nadie nombró.

Hay una cuestión generacional que hace que rap consciente sea algo viejo, con muchos años. No me vengas a decir lo que está bien y lo que está mal, porque es mentira. Algunos *hip hop* nos putean porque dicen “esto no es barrio”... Ese mensaje social sin fundamentos, porque está bien que lo canten, pero si no lo ponés en práctica sos un pelotudo (Joven Mannson).

La mención hacia personalidades reconocidas se enmarca en esta lógica que se viene señalando y puede ser útil para graficar el concepto general. “Patrones de la droga”, como Pablo Escobar o el Chapo Guzmán, se resaltan como figuras paradigmáticas de un estilo de vida deseado o respetado. Diego Maradona, también aparece mencionado en algunas canciones, tanto por su asociación con la cocaína, como por una actitud franca y despechada que refuerza la idea de ser ‘real’. “Nos hemos criado en un punto de droga / *Fuck* diploma / Cincuenta por ciento por cada bellota / Me he metido más coca que Maradona / Ahora salimos todos los días en las revistas de moda” (Khaled, *To se sabe*).

Es importante destacar la coherencia interna de este particular discurso en el que también es posible plantear el amor a la madre (“Voy a comprarle una casa a

mi mama / Que es lo que más quiero” canta Pxxr Gvng en *Cambios*) o la fidelidad entre amigos (“Repartiendo *music* con los míos / Estamos haciendo la nuestra, como se debe / Con lo que tenemos, como se puede / Desde abajo salimos, frenarnos no pueden”, dice LilJer en *Monet*).

## Conclusiones

A partir de los hallazgos obtenidos hasta el momento y de las hipótesis que guían nuestra investigación en curso, es posible trazar algunas conclusiones parciales. En principio, es importante reconocer las particularidades que poseen en la actualidad los procesos de construcción de identidades juveniles en relación con la apropiación de tecnologías y la ubicación de internet como bastión fundamental.

La apelación a insumos, herramientas técnicas, sonidos y discursos deslegitimados forman parte de un perfil identitario marginal pero mundializado. Sin eliminar las particularidades locales que adquiere el *trap* en cada territorio nacional –y dentro de este, las de cada región– es posible reconocer una base compartida que permite el establecimiento de diálogos intra-generacionales. Alejado de discursos clasistas, el *trap* permite vislumbrar maneras de elaborar situaciones sociales, políticas y económicas en las que los jóvenes ocupan lugares periféricos. La estigmatización con la que cargan en general los jóvenes que habitan zonas marginalizadas en cualquier parte del mundo, es asumida como elemento de diferenciación y reconocimiento. Esto deriva en una revalorización de la vida fuera de la ley en general y de prácticas como la venta de drogas postuladas como mecanismos para la obtención de dinero y satisfacción personal. Dicha representación y elaboración identitaria está vinculada con la apropiación de herramientas tecnológicas e insumos musicales que refuerzan experiencias autogestivas y, a pesar de los propios artistas, no reconocidas por el mercado discográfico ni por los medios masivos de comunicación.

Aunque no sea posible afirmar la existencia de una nueva marginalidad, creemos, sin embargo, que se trata de la elaboración de un perfil juvenil de sectores populares con particularidades destacables. No se trata del pobre que depende del asistencialismo o la caridad, ni el que sirve de ejemplo de resistencias y luchas por un mundo mejor. El pobre que representa el *trap* es un marginal sumamente activo, que sale a la búsqueda de lo que necesita, que logra sus objetivos –dice lograrlos o va camino a lograrlos– a como dé lugar, en sintonía con una versión propia del hecho de ser adicto. Se asume la adicción a las drogas, pero también al

dinero, a la ropa de marca, al sexo. Inclusive el consumo de música y de internet, son presentados como prácticas adictivas. El hecho de percibirse en un presente continuo, sin mayores perspectivas de futuro, también forma parte de la ansiedad por el consumo y el disfrute, muchas veces más imaginario que cierto.

Allí reside, creemos, parte de la incomodidad que genera el *trap* en audiencias de clase media (desde donde nos posicionamos como investigadores y desde donde hemos podido presentar y discutir el caso). Como en otras situaciones, la marginalidad muchas veces es tolerada en tanto y en cuanto no tengamos que toparnos con ella. El marginal que se expresa públicamente, el que logra trascender de alguna forma su territorio más cercano o el que se organiza, se hace visible y fuerza su incorporación al panorama del resto de la sociedad.

En definitiva, hasta donde hemos podido avanzar con nuestro trabajo, el *trap* en castellano ofrece elementos para significar la realidad actual a jóvenes de sectores populares a través de la exacerbación de una lógica consumista que habilita instancias creativas y prácticas colectivas. De esta forma, damos continuidad a una línea de indagación en donde nos focalizamos en la música en tanto práctica que colabora en “construir” sociedad, a la vez que se convierte en un fenómeno privilegiado para intentar comprender su complejidad.

## Bibliografía

- Adaso, Henry. 2016. “The History of Trap Music. Remember crunk?”. *Thought Co* [Online]. Disponible en: <http://rap.about.com/od/genresstyles/fl/Trap-Music.htm> (último acceso 28-09-2017).
- Baena Granados, Alexandra. 2016. “*I’m in the fucking Krakhaus, fuck you bitch*”. *La escena trap en Barcelona*. Tesis de Maestría en Música como Arte Interdisciplinaria, Universitat de Barcelona.
- Bravo, Nazareno. 2016. “Rieles de acero en tiempos de caos: El *reggae* “rasta” en la Argentina neoliberal y la construcción de identidades juveniles” en *Pensamiento Alternativo en la Argentina Contemporánea; Derechos humanos, resistencia y emancipación (1960-2010)*, compilado por Hugo E. Biaggini, y Gerardo Oviedo, Tomo III, 457-475. Buenos Aires: Biblos.
- Caldeira, Teresa. 2010. *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*. Buenos Aires: Katz.
- Clarke, John. 2014. “Estilo”. En *Rituales de resistencia; subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*, editado por Stuart Hall y Tony Jefferson, 271-292. Madrid: Traficante de sueños.



- Cutler, Chris. 2000. "Plunderphonics". En *Music, electronic media and culture*, editado por Simon Emmerson, 87-114. Burlington: Ashgate.
- Diederichsen, Diedrich. 2005. *Personas en loop; ensayos sobre cultura pop*. Buenos Aires: Interzona.
- Fornaro Bordolli, Marita y Fabricia Malán. 2017. "Protesta, siempre: un panorama y tres casos uruguayos". *Boletín Música, Casa de las Américas* 45, Nueva época, enero-abril: 41-71.
- Gravano, Ariel. 2003. *Antropología de lo barrial; estudios sobre producción simbólica de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Espacio.
- Greco, María Emilia y López Cano, Rubén. 2015. "Evita, el Che, Gardel y el gol de Victorino: Funciones y significados del sampleo en el tango electrónico". *Latin American Music Review* 36 (1): 228-259.
- Ortiz, Renato. 1997. *Mundialización y cultura*. Madrid: Alianza.
- Prieto, Darío. 2015. "El 'trap'. La música que odian los padres". *El Mundo*, 19 de agosto. [Online]. Disponible en <http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/19/55d39915ca47412d288b4587.html> (último acceso 28-09-2017).
- Rosa, Hartmut. 2016 [2013]. *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires: Katz.
- Sabsay, Sabrina. 2009. "Por los rumbos de la economía visual: identidades, cuerpos y estéticas". En *Visualidades sin fin; imagen y diseño en la sociedad global*, compilado por Leonor Arfuch y Verónica Devalle. Buenos Aires: Prometeo.
- Sammartino, Federico. 2015. "Ceros y unos en la musicología. Software y análisis musical". *Resonancias* 37 (19), julio-noviembre: 27-45.
- Shuker, Roy. 2005. *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona: Robinbook.
- Svampa, Maristella. 2005. *La Sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Woodside, Jarret. 2005. *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo*. Tesina de grado. México: UAM.